



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2017). Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego. W: K. Olkusz, K. Maj (red.), "Narracje fantastyczne [dokument elektroniczny]" (S. 519-533). Kraków : Ośrodek Badawczy Facta Ficta



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Historia jako parodia.

Saga o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI*

Historia, tekst, parodia

Jak wiadomo, wiedźmin Geralt zginął podczas pogromu kieleckiego, nawet jeśli do tragicznych wydarzeń, o których mowa w ostatnim rozdziale cyklu Andrzeja Sapkowskiego¹, nie doszło 8 lipca 1946 roku. Zdarzyły się one w zupełnie innym miejscu i czasie – w mieście Rivia nad jeziorem Loc Eskalott, „szóstego dnia po czerwcowym nowiu” (SAPKOWSKI 1999: 484), niedługo po zakończeniu drugiej wojny nilfgaardzkiej i zawarciu pokoju cintryjskiego. Błahy incydent na bazarze przerodził się w zamieszki, skutkiem których niechętna nieludziom tłuszcza napadła na mieszkańców krasnoludzkiej dzielnicy. A kiedy wiedźmin stanął w obronie mordowanych, jakiś wieśniak cisnął w jego pierś widły.

Prawda, że nieco później konający bohater wraz z ukochaną, czarodziejką Yennefer, został – niczym król Artur – odesłany do Avalonu. Jezioro nieopodal Rivii okazało się bowiem portalem pozwalającym na przemieszczanie się między światami, a taką właśnie umiejętność posiadała Ciri, przybrana córka Geralta i Yennefer. Bohaterka przeniosła

* Uniwersytet Śląski | kontakt: krzysztof.unilowski@fa-art.pl

¹ Swoje rozważania ograniczam wyłącznie do powieściowego pięcioksięgu, pomijając poświęcone wiedźminowi opowiadania, w których odniesienia historyczne odgrywają mniejszą rolę.

wieć swoich opiekunów w zaświaty, sama zaś znalazła się na brzegu błękitnego Lake Glastyn w krainie Gwynedd, wskazując w sam środek historii o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu. Tak kończy się opowieść.

Wszelako w literackich światach Sapkowskiego nic nie kończy się ostatecznie. *Coś się kończy, coś się zaczyna* to nie tylko tytuł opowiadania oraz książki z roku 2000, zbierającej rozproszone teksty autora *Wiedźmina* (SAPKOWSKI 2000). To również słowa pojawiające się w ustach przyjaciół Geralta, wpatrzonych w mgłę, w której zniknęła odpływająca łódź („— Coś się skończyło – powiedział zmienionym głosem Jaskier. / — Coś się zaczyna — zawtórował Yarpen Zigrin”; tę formułę wcześniej wypowiada kilkoro innych postaci, stanowi ona leitmotiv *Pani Jeziora*; SAPKOWSKI 1999: 517). Motyw wędrówki między światami zdecydował o złożonej, szkatułkowej kompozycji ostatniego tomu sagi. Uprzywilejowaną pozycję zajęły dwa wątki, będące ramą dla pozostałych. Tak tedy, pojawiwszy się w uniwersum arturiańskich legend, Ciri opowiada sir Galahadowi o swoich wcześniejszych przygodach. Z kolei w opuszczonym przez nią świecie, ale kilkaset lat później, inna Pani Jeziora, czarodziejka Nimue, pragnie odkryć prawdziwy bieg wydarzeń, które dały początek legendzie o wiedźminie i Ciri, która dla fikcyjnego uniwersum ma równie doniosłe znaczenie, co legendy arturiańskie dla kultury Zachodu. Zasugerowana w ten sposób paralela stanowi podstawę dla całej siatki analogii, nawiązań i aluzji, łączących opowieść Sapkowskiego nie tylko z tradycją arturiańską, lecz także z wieloma innymi narracjami. Oto bohaterom składającym Geralta i Yennefer w łodzi wydaje się, że pomagają im przy tym inni, którzy wcześniej polegli na szlaku wędrówki. Czy to dość, by czytelnik mógł mówić o przywołaniu w tym miejscu *Krzyżowców* Zofii Kossak, gdzie w kluczowym momencie szturm na Jerozolimę powieściowi bohaterowie czują i widzą, iż wspierają ich dawno polegli towarzysze?

Idea wielości światów należy do konstytutywnych dla tożsamości *fantasy* jako konwencji zasadzającej się na budowaniu allotopii² (MAJ 2014), która rządzi się swoimi regułami, jest zaludniona przez fantastyczne stworzenia i rasy, dysponuje własną historią. Wszelako jednocześnie owe autonomiczne światy wklajają się w sieć powiązań z całym leksykonem mitów i tradycji kultury, co nie wynika przecież z ograniczonej wyobraźni pisarzy, lecz służy dekontekstualizacji i rekontekstualizacji wyzyskanych źródeł. W przypadku sagi Sapkowskiego cyrkulacja zapożyczonych z innych narracji motywów, postaci oraz ról fabularnych otrzymała uzasadnienie tyleż kosmofizyczne, co poetologiczne. To

² Zapożyczonego z jednej z książek Umberta Eco terminu „allotopia” używa zresztą sam Sapkowski (SAPKOWSKI & BERES 2005: 98), odnoszący się do włoskiego autora ze szczególną atencją (SAPKOWSKI & BERES 2005: 69).

pierwsze pozwala zobaczyć w cyklu polskiego pisarza – jak i całej zresztą mitopoetycznej *fantasy* – uproszczony, dostosowany do upodobań szerokiego kręgu czytelników wariant mitologizmu w nowoczesnej literaturze. Stąd takie zabiegi poetyckie, jak przeplatanie wątków, klamra kompozycyjna, chwyt opowieści w opowieści, „otwarte” zakończenie cyklu. Rzecz jednak nie tylko w tym, że proza Sapkowskiego demonstruje własne reguły. Liczne stylizacje, parafrazy, aluzje, cytaty (także te fingowane) i kryptocytaty są nie tylko ekwiwalentem zasady cykliczności w planie poetyki (a nawet mikrostylistyki), lecz także wskazują na inne teksty (te realnie istniejące i nie) jako źródło, a jednocześnie – swoiste przedłużenie, potencjalny „ciąg dalszy” opowieści. Przecież nawet tak ważne dla *fantasy* odniesienia do baśni i mitów nie oznaczają dążenia do restytucji jakiegoś archaicznego sposobu strukturyzowania rzeczywistości, lecz przywołują wyłącznie taką oralność, która pozostaje zapośredniczona przez pismo oraz druk. Idei wielości światów odpowiada kompozycja zakładająca wielość wątków, mnogość wzajemnie się do siebie odnoszących planów narracyjnych i – ostatecznie – tekstualnych poziomów. W ten sposób powieściowy cykl nabiera znamion konstrukcji hipertekstowej.

W sadze o wiedźminie do elementów stymulujących ów domyślny „hipertekst” należą odniesienia i aluzje historyczne. Co prawda, przebieg pogromu w Rivii w wielu szczegółach odbiega od historycznych wydarzeń w Kielcach (odmienna jest również statystyka ofiar; narrator Sapkowskiego informuje, że „zabite zostały sto osiemdziesiąt cztery osoby, a blisko połowę [...] stanowiły kobiety i dzieci”; SAPKOWSKI 1999:499). Analogię nasuwa jednak związek pogromu z psychospołecznymi następstwami dopiero co zakończonej wojny oraz próby politycznej instrumentalizacji tragedii. W odnarratorskiej dygresji czytamy o hipotezach na temat domniemanych inspiratorów pogromu, które – wypisz, wymaluj – wyczerpują właściwie wszystkie stanowiska zajmowane przez historyków i publicystów w sprawie wypadków kieleckich. Cytat z powieści byłby zbyt długi, przytoczę zatem wyłącznie opinię, do której – przynajmniej w pewnej mierze – zdaje się skłaniać odautorski opowiadacz:

Wśród poważnych naukowych głosów zupełnie zagubiła się nader śmiała teoria pewnego młodego i ekscentrycznego magistra, który – dopóki go nie uciszono – twierdził, że w Rivii do głosu doszły nie żadne spiski i tajemne sprzysiężenia, lecz zwyczajne i jakże powszechne cechy miejscowej ludności: ciemnota, ksenofobia, brutalne chamstwo i dogłębne zbydlęcenie (SAPKOWSKI 1999: 499).

Narrator oczywiście ironizuje, ale jego sarkazm ma wyraźny sens moralizatorski. Pedagogika społeczna u Sapkowskiego związana jest z próbą krytyki antagonistycznego

charakteru relacji między swojskością a obcością, nieprzypadkowo ujmowaną tu z perspektywy kogoś, kto sam przez się czyni tę relację problematyczną, a więc mutantą czy mutantów, plasujących się na pograniczu ludzkiego i nieludzkiego³. Rzecz jednak w tym, że motywacja moralizatorska zderza się tutaj z motywacją ludyczną, a ściślej – parodiowaniem (prawdziwej) historii.

(Historiograficzny) *patchwork*

Brawurowe nawiązanie do pogromu kieleckiego w ostatnim, dwunastym rozdziale *Pani Jeziora* nie stanowi przecież żadnego wyjątku. Wszak opisywana w pięcioksięgu druga, wyniszczająca wojna północnych królestw z Nilfgaardem w całości została rozłożona na planie kalendarium drugiej wojny światowej, poczynając od prowokacji w Glevitzingen, o której wspomina się w *Czasie pogardy* (SAPKOWSKI 1995: 178). Gdy zaś nieco dalej czytamy o wkroczeniu wojsk Kaedwenu na terytorium Aedirn, zaatakowanego przez Nilfgaardczyków, łatwo zgadnąć, że epizod zakończy się rozbiorem pokonanego kraju. W relacji przyjaciela Geralta, barda Jaskra:

Na moście na rzece Dyfne [...] uścisknęli sobie dłonie. Margrabia Mansfeld z Ard Carraigh i Menno Coehoorn, głównodowodzący nilfgaardzkimi wojskami z Dol Angra. Uścisknęli sobie dłonie nad krwawiącym, dogorywającym królestwem Aedirn, pieczętując bandycki podział łupów. Najobrzydliwszy z gestów, jaki znała historia (SAPKOWSKI 1995: 225).

I choć do spotkania generałów Heinza Guderiana i Siemiona Kriwoszejna w dniu 22 września 1939 roku w Brześciu nad Bugiem nie doszło na moście (dowódcy odbierali defiladę obu armii w centrum miasta), to opisane przez Sapkowskiego wydarzenia mają oczywisty wzór w agresji ZSRR na Polskę z 17 września 1939. Ewidentną wskazówką jest tu retoryka, z jakiej korzystają kaedweńscy propagandyści: „Nie idziemy na wojnę, jeno... [...]. Jeno z bratnią pomocą. Przekraczamy rubież, by dać ochronę ludziom z Górnego Aedirn... Wróć, co ja gadam... Nie z Aedirn, jeno z Dolnej Marchii” (SAPKOWSKI 1995: 222).

Choć same aluzje są tak wyraźne, że wręcz nie sposób ich przeoczyć, to już pytanie o funkcje, jakie by pełniły, okazuje się dość kłopotliwe. Traktowane z osobna, nie dają podstaw do twierdzenia, iżby autor wykraczał poza reguły stosowności obowiązujące

³ Kwestia ta była zresztą wskazywana jako pierwszoplanowa dla problematyki sagi (FULIŃSKA 1996; FULIŃSKA 1999; ROSZCZYŃIALSKA 2009).

podówczas w przekazach medialnych i podżyrowane przez neoliberalny konsensus lat dziewięćdziesiątych⁴. Nie można też rzec, że w cyklu powieści *fantasy* Sapkowski stworzył odnoszącą się do drugiej wojny światowej alegorię. Na przeszkodzie stoją tu liczne odniesienia prowadzące w zupełnie inną stronę. Choćby te, które stanowią aluzję do tradycji anglo-celtyckiej i które zaznaczają się w onomastyce wiedźmińskiego uniwersum w nazwach świąt i rytuałów, nawet brzmieniu fikcyjnych języków. Kiedy w *Czasie pogardy* czytamy o zjeździe czarodziejów na wyspie Thanedd (to być może najświetniejszy epizod w całej sadze), warto pamiętać o leżącej u południowo-wschodnich wybrzeży Anglii Isle of Thanet, którą – wedle tradycji – władca Brytów, Wortygern, podarował w połowie piątego wieku germańskim wojom, mającym go wspomóc w walce z Piktami. I tak rozpoczęła się ekspansja Anglów, Sasów i Jutów. Skoro zaś w cyklu Sapkowskiego Thanedd okazuje się miejscem lądowania pierwszych ludzi, to w rezultacie długotrwały proces wypierania elfów zakrawa na repetycję wydarzeń z czasu od piątego do ósmego wieku, zakończonych germanizacją większości Brytanii i zepchnięciem ludności celtyckiej na zachodnie oraz północne peryferia wyspy. Skądinąd ówczesne wydarzenia sytuują się na pograniczu historii oraz legendy, a kwestia realności króla Artura (Artoriusa Ambrosiusa?), domniemanego zwycięzcy nad Sasami w domniemanej bitwie pod Badon Hill, na zawsze pozostanie przedmiotem sporu. Tymczasem związek legendy i historii należy do zasadniczych tematów cyklu Sapkowskiego, zwłaszcza w ostatnim tomie pięcioksięgu. Z jednej bowiem strony pisarz ukazuje taki bieg wypadków, który w ramach powieściowego świata ma status niepowątpiewalny, natomiast z drugiej – podkreśla, że wszelkie wydarzenia nieomal natychmiast stają się przedmiotem politycznej i kulturowej „obróbki”, w toku której zmieniają się nie do poznania lub też skazane zostają na zapomnienie. W konsekwencji granica między historią a legendą okazuje się problematyczna, bo choć pierwsza z nich zachowuje ontologiczny prymat (ma charakter źródłowy), to bezpośredni do niej dostęp jest wykluczony. Tym bardziej, że nawet tymi postaciami, które – jak Nimue – mają ambicję dotarcia do prawdy, włada potężny fabulacyjny i mityzacyjny impuls, za sprawą którego, owszem, w domniemanej historii umieją rozpoznać legendę, ale tylko po to, by na jej miejscu zainstalować inną opowieść, bardziej odpowiadającą ich potrzebom, pragnieniom, marzeniom. W takiej sytuacji wglądu

⁴ Scena w *Pani Jeziora*, w której Geralt obserwuje przemarsz kolumny nilfgaardzkich osadników, odsyłanych na mocy traktatu pokojowego za linię rzeki Jarugi (przy tej okazji nie obyło się bez przemocy i gwałtów, co – wedle Nordlingów – było słusznym odwetem), odnosi się oczywiście do wysiedlenia ludności niemieckiej z terenów zajętych przez okupowane wcześniej państwa Europy Środkowej. O podobną scenę w prozie popularnej sprzed roku 1989 byłoby raczej trudno.

w prawdziwy bieg wydarzeń udzielić nam może wyłącznie odautorski narrator, którego opowieść konstituuje fabułę, determinuje wypadki, a ostatecznie kreuje kronikę i encyklopedię fikcyjnego uniwersum. Tyle że odautorski, wyposażony w prerogatywy wszechwiedzy i wszechmocy narrator jest figurą wyłącznie umowną, konwencjonalną i jako taki pojawia się wyłącznie na kartach dzieł literackich. Tak więc choć konwencja *fantasy* – w swojej „historycznej” odmianie – nie zaprzecza ani nie odrzuca historii, to stanowi jej dekonstrukcję ukazującą, że odsłonięcie prawdy (dziejowej) ma strukturę fikcji (literackiej). Nawiasem mówiąc, właśnie dlatego retoryka „odsłaniania prawdy” posiada trudną do odparcia moc perswazyjną.

W tym kontekście historyczne aluzje w powieściach Sapkowskiego nabierają szczególnego znaczenia. Mają charakter heterogeniczny, nawiązując do różnych epok i różnych narodowych historii. Przy czym ich różnorodność okazuje się tak rozległa, że akurat w tym przypadku nie sposób mówić o syntezie historii Europy czy Zachodu (jak to było w pierwszym tomie *Fundacji* Isaaca Asimova z roku 1951) albo syntezie historii jako takiej (*casus* powieści Jeana d’Ormessona *Chwała Cesarstw* z 1971). Mimo niezliczonych analogii i powtórzeń historia u Sapkowskiego nie przebiega podług żadnej matrycy. Chyba, iżby dopatrzeć się tu cyklu przypominającego te znane nie z historii, lecz mitologii germańskich, a więc domykające się katastrofą – tak zresztą tłumaczą rzecz elfy. W bardziej nowoczesnej wykładni chodziłoby o swego rodzaju układ dynamiczny, podlegający zmianom skokowym (a więc opisywalny w kategoriach teorii katastrof), co chyba najlepiej by korespondowało z międzyświatowymi wędrówkami Ciri. Tak czy owak, preparowanie powieściowej historii z różnorodnych odniesień przypomina do pewnego stopnia zasady i poetykę tekstowego kolażu. Ponieważ jednak w ostatecznym rachunku historia w cyklu wiedźmińskim okazuje się fabularnie spójna, najlepiej byłoby mówić o montażu bądź konstrukcji patchworkowej.

Dla potrzeb tej konstrukcji wyzyskano aluzje nie tylko historyczne, lecz także nawiązania do dzieł literackich oraz innych tekstów kultury. Wiele z nich u Sapkowskiego pojawia się okazjonalnie i pełni przede wszystkim funkcje ludyczne. Większe znaczenie mają stosunkowo liczne odniesienia do powieści historycznych Henryka Sienkiewicza⁵. Znajdziemy kryptocytaty, niekiedy potraktowane dość przekornie: „Nienawiść wrosła

⁵ Związkom Sapkowskiego – choć tylko jako autora *Trylogii husyckiej* – z Sienkiewiczem poświęcone zostały artykuły Malwiny Wapińskiej (2006) i Wojciecha Łapińskiego (2014). Szczególnie intrygująco przedstawia się drugi z nich. Lektura *Trylogii husyckiej* posłużyła tu bowiem zakwestionowaniu utrwalonej przez polonistyczną tradycję wizji Sienkiewiczowskich powieści „ku pokrzepieniu serc”. To rezultat (najzupełniej świadomego) gestu interpretatora, który postanowił przeczytać Sienkiewicza przez pryzmat Sapkowskiego, nie na odwrót.

w serca... i zatrula krew pobratymczą... /— Czego? – skrzywił się Olsen. – Mówcież po ludzku! /— Ciężkie czasy nastały” (SAPKOWSKI 1994: 172). Znajdziemy parafrazy: „kilka razy obuszkim w czerep wziął i potem już spokojny był i cichutki” (SAPKOWSKI 1996: 304; kwestia Kmicica, opowiadającego Oleńce o pacyfikacji Upity). Będą i stylizacje, bo na przykład w dialogu Angoulême z Drozdeckiem pojawiają się frazy przypominające język Sienkiewiczowskich Kozaków („– A któż to jest z tobą, Jasna? / – Druhy dobre”; SAPKOWSKI 1997: 199).

W ten sposób cykl Sapkowskiego nawiązuje szczególne relacje z Trylogią, nie tylko jako dziełem ważnym w czytelniczej biografii autora sagi o wiedźminie, bo również modelowym przykładem powieściopisarstwa, które na kanwie historii ustanawia zbiorowy mit. Zanim jednak o tym, zwróćmy uwagę na odmienny aspekt literackiego dialogu z Sienkiewiczem. Mówi autor *Czasu pogardy*:

Oczywiście, nie jestem aż takim optymistą, żeby twierdzić, że wszyscy czytający rozpoznają pracowicie pakowane przeze mnie do tekstu cytaty. Sądzę raczej, że jest to mój mały, śmieszny ukłon w stronę niewielkiej grupy ludzi. Nie tych, którzy podsakują do góry, gdy napotykają zdanie Zagłoby, krzycząc triumfalnie: „Zdechnę ja i pchły moje? Wiem, ha, poznaję! To ściągnięte z Sienkiewicza”. To, co robię jest dla tych, co rozumieją subtelność gry i wiedzą, że to nie jest plagiat, ale pущzone do nich oko [podkr. — K. U.] (SAPKOWSKI & BEREŚ 2005: 252).

Aluzje literackie służyłyby zatem nawiązaniu szczególnego rodzaju relacji z czytelnikami (ich grupą), pełniąc funkcję metaliterackich wskazówek. I nie popełnimy błędu przyjmując, że „subtelność gry” oraz „puszczanie oka” odpowiadają temu, co niegdyś w liście dedykacyjnym do *Balladyny* Juliusz Słowacki nazwał „ariostycznym uśmiechem” (SŁOWACKI 1952: 7). Owszem, romantyczny wieszcz wyrażał się zgodnie z duchem swojej epoki – poetycznie i elegancko. „Puszczanie oka”, o którym pisał Sapkowski, to jedynie pospolity frazeologizm, zmiana zaś stylistycznego rejestru nie jest bez znaczenia, skoro od czasów romantyzmu subtelność literackiej gry mocno potaniała, dopasowując się do wymagań i kompetencji jak najszerzej publiczności. Jeśli jednak przy tej okazji chcielibyśmy ponarzekać na historię, która – jak zwykle – zmierza ku gorszemu, to pamiętajmy, że wypada to czynić od niechcenia, z artystowskim wyczuciem dystansu, który byłby wyrazem tej – jak chciał Słowacki – „wnętrznej siły urągania się [...] z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie” (SŁOWACKI 1952: 7). Stąd właśnie u obu autorów – romantycznego poety oraz współczesnego prozaika – „tysiące anachronizmów [które] przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy” (SŁOWACKI 1952: 7).

Dostrzegając w powieściach autora sagi o wiedźminie przynajmniej pewne aspekty romantycznej ironii kreacyjnej, rozważmy kolejną aluzję czy raczej reminiscencję. W pierwszym rozdziale *Czasu pogardy* czytamy o niefortunnym gońcu królewskim, którego pechowa śmierć zdecydowała o militarnej katastrofie Nordlingów podczas nilfgaardzkiej ofensywy. Goniec został ustrzelony z łuku przez elfów, toczących podjazdową wojnę w północnych lasach, bo choć oddział Scoia'tael, o jakim tu mowa, był rozbity i znajdował się w odwrocie, to strzelec, podjudzony przez kolegę, znalazł dość czasu i ochoty, by popisać się umiejętnościami. Scena wydaje się reminiscencją epizodu z pierwszego rozdziału powieści *Ostatnia walka Dakotów* (1979), zamykającej trylogię indiańską Krystyny i Alfreda Szklarskich: oto grupka młodych wojowników po nieudanym polowaniu prowokuje się wzajemnie do złożenia jakiegoś dowodu męstwa. W rezultacie, aby zachować twarz, Indianie zabijają mieszkających nieopodal farmerów, choć najchętniej każdy z napastników wycofałby się z awantury pod byle pretekstem. Żaden jednak się nie nadarzył, a incydent dał początek powstaniu Santee Dakotów w Minnesocie z roku 1862, które zresztą rychło zakończyło się klęską.

Analogia między epizodami obu powieści mogłaby się wydać dość wątpliwa, ale też pojawia się pośród innych podobnych tropów. Tak jak krasnoludy zostały w cyklu Sapkowskiego wyposażone w cechy ewokujące kulturowy stereotyp żydostwa (doświadczenie gett i pogromów, dominacja na rynku bankowym, upodobanie do kosztowności), tak los elfów ma sporo wspólnego z dziejami rdzennych mieszkańców Ameryki. Czwarty rozdział pierwszego tomu pięcioksięgu został poprzedzony dwoma mottami (czy raczej pseudomottami – SĄPKOWSKI 1994: 108)⁶. Pierwsze z nich przypisano niejakiemu Henowi Gedymdeithowi, twórcy fikcyjnego dzieła *Elfy i ludzie*. Wyimek relacjonuje wrażenia podróżników (handlarzy lub konkwistadorów), którzy po raz pierwszy ujrzeli niezwykle budowlę elfów — i przypomina fragment z kroniki Bernala Díaza, przedstawiający jedno z azteckich miast jako miejsce iście bajeczne, przeniesione do realnego świata wprost z kart romansu o przygodach Amadisa z Galii⁷. Całkiem podobnie wygląda to

⁶ Jako motta poprzedzające kolejne rozdziały sagi Sapkowski najczęściej wykorzystuje cytaty fingowane, pochodzące jakoby z dzieł powstałych w ramach wiedźmińskiego uniwersum, a w istocie będące stylizacjami na różne historyczne formy piśmiennictwa. O roli tych mott interesująco pisała Roszczynialska (ROSZCZYNIALSKA 2009: 51-77). Dodam tylko, że sam chwyt został przez Sapkowskiego przejęty najprawdopodobniej ze wspomnianego już klasycznego cyklu *science fiction* autorstwa Isaaca Asimova, *Fundacja* (siedem tomów z lat 1951-1993). Zbliżone rozwiązanie pojawia się również na przykład w *Ubiku* (1969) Philipa K. Dicka.

⁷ Fragmenty kroniki Bernala Díaza del Castillo pod tytułem *Prawdziwa historia zdobycia Nowej Hiszpanii* (1517-1530) ukazały się w polskim przekładzie w antologii *Kronikarze kultur prekolumbijskich*. Interesujący nas fragment można znaleźć na stronach 148-149.

u Gedymdeitha, któremu miasto elfów przypomina te znane z baśni i legend. Aluzyjny charakter drugiego motta jest dużo łatwiejszy do zauważenia. Słowa marszałka Milana Raupenpecka są oczywiście parafrazą złowieszczego sloganu „*The only good Indian is a dead Indian*”, przypisywanego zwykle dziewiętnastowiecznemu generałowi Philipowi Henry’emu Sheridanowi.

Występując w pięcioksięgu Sapkowskiego niejako pod znakiem owych fikcyjnych mott, elfy z powodzeniem mogą zostać uznane za odpowiednik Indian w realiach fantastycznego uniwersum⁸. W ramach ukierunkowanej w ten sposób interpretacji kolejnymi poszlakami okażą się partyzanckie metody walki, talenty tropicielskie, w tym umiejętność cichego poruszania się w terenie, a wreszcie – łuk jako ulubiona broń Starszego Ludu. Oczywiście, Sapkowski również przy okazji elfów łączy te odniesienia z wieloma innymi. Dość powiedzieć, że w przydomku Róży z Shaerrwedd, przywódczyni jednego z powstań, pobrzmiewa wyraźna aluzja do Robin Hooda i jego wesołej kompanii (zważywszy na tragiczny los powstania, byłaby to gorzka ironia). Na tym nie koniec, bo drużyny zrewoltowanej elfickiej młodzieży nazywane są komandami, co kojarzyć się musi z Andreasem Baaderem, Ulrike Meinhof oraz ich towarzyszami. A przy tym nie można zapomnieć, że wszystkie nieludzkie rasy – krasnoludy, niziołki, elfy – zostały przez Sapkowskiego przejęte bezpośrednio z dzieł Tolkiena. Łucznicze i tropielskie talenty elfów można, a nawet trzeba, wywodzić z *Władcy pierścieni*. Ale skoro tak, to w konsekwencji przyjdzie nam stwierdzić, że Sapkowski jedynie uwybrał indiańską proveniencję Starszej Rasy, która u Tolkiena zaznacza się dużo subtelniej. Wszak melancholię wynikającą z tytułu przecucia nieuchronnego zmierzchu ich świata przypisano Indianom już w powieściach Jamesa Fenimore’a Coopera.

Tak jak to było w przypadku nawiązań do tradycji arturiańskiej, również indiański trop posiada u Sapkowskiego podwójny adres. Odnosi się bowiem zarówno do stereotypu szlachetnych czerwonoskórych wojowników, utrwalonego w popularnych powieściach i filmach, jak też do wydarzeń historycznych, związanych z eksterminacją Indian, zniszczeniem ich kultury i zaborem ziem przez Europejczyków. W konsekwencji wzmianka o przybyciu pierwszych ludzi do uniwersum wiedźmińskiego cyklu, jaka padła podczas rozmowy między Vilgefortzem a Geralem na wyspie Thanedd, odnosi się tyleż do początków anglosaskiego podboju części Brytanii, co do założenia w roku 1620 pierwszej

⁸ Oczywiście Sapkowski nie omieszczał też odwrócić tego wzoru. W *Pani Jeziora* czytamy o świecie, do którego Ciri trafiła po ucieczce przez portal w Wieży Jaskółki. W tej rzeczywistości elfy-przybysze poddali eksterminacji autochtonów – ludzi, a resztki ich populacji obrócili w niewolników.

kolonii w Nowej Anglii przez pielgrzymów ze statku „Mayflower” (wspomina się nawet o odpowiedniku sławnego Plymouth Rock – głazu, który wedle tradycji do dziś znajduje się w miejscu lądowania osadników). Eklektyczny charakter stworzonej przez Sapkowskiego allotopii oznacza, że została ona nadbudowana nad odniesieniami historycznymi i literackimi, które zasadniczo funkcjonują jako równoprawne. Czytelnik zatem winien uznać, że uniwersum wiedźmińskie odnosi się z a r a z e m do historii drugiej wojny światowej, tradycji arturiańskiej, historii wczesnośredniowiecznej Brytanii, powieści Sienkiewicza, wątków indiańskich, dzieł Tolkienu i wielu innych kontekstów. Przy czym żaden z nich nie dominuje nad pozostałymi, a ściślej rzecz biorąc – może dominować wyłącznie lokalnie (w odniesieniu do konkretnego wątku czy tematu w pięcioksięgu). Dlatego z perspektywy całego cyklu nawet przywoływanie tragicznych wydarzeń z okresu drugiej wojny światowej nabiera znamion (dwuznacznej etycznie) kreacyjnej zabawy. Umieszczenie tedy aluzji historycznych pośród innych szeroko pojętych odniesień kulturowych daje skutek w postaci tekstualizacji dziejów.

Autorefleksyjność

W ten sposób zbliżamy się do wizji przeszłości jako wielkiej rekwizytorni, składu motywów, wątków oraz figur gotowych, by je zestawiać w dowolne kombinacje. Tak pojęta historia byłaby oczywiście karykaturą tradycji, jak i systemu klasycznych *topoi*. Nic dziwnego, że Katarzyna Kaczor z dużym dystansem traktuje „kulturowy recykling” Sapkowskiego, wytykając takiej strategii artystycznej *stricte* konsumpcyjny stosunek do przywoływanych kontekstów (KACZOR 2006)⁹. Wytoczmy działło największe z możliwych. Już w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku Fredric Jameson łączył postmodernizm z wymianą tak istotnych dla kultury nowoczesnej koordynatów temporalnych na przestrzenne, co miało skutkować utratą poczucia historyczności, kulturą symulaków, „powszechną tekstualizacją” (JAMESON 2011)¹⁰. Paradoksalnym następstwem tych przeobrażeń okazała się skłonność do pastiszowych stylizacji, zrównujących w planie estetycznym niedostępną „utraconą” przeszłość z wyalienowaną teraźniejszością. Tak tedy okazało się, że wobec tego, co „utracone”, możemy przyjąć postawę wyłącznie estetyczną.

⁹ Książka przynosi skądinąd bardzo interesujące i cenne spojrzenia na twórczość autora *Wiedźmina* przez pryzmat tendencji panujących we współczesnej kulturze popularnej.

¹⁰ Warto przypomnieć, że pierwsze polskie tłumaczenie eseju Jamesona, który dał początek całej książce, ukazało się już w końcówce lat osiemdziesiątych.

Okazało się również, że utrata i alienacja doskonale służą konsumpcji, która dzięki nim nabiera charakteru kompulsywnego. Tyle że opisany wyżej mechanizm nie wydaje się charakterystyczny wyłącznie dla ostatnich dekad dwudziestego wieku. Został „wynaleziony” już dość dawno temu, na progu nowoczesności, a jego pierwszą manifestacją było zjawisko, które do historii przeszło pod mianem sentymentalizmu. Naszej ponowoczesności przypadałaby zatem zasługa jedynie intensyfikacji oraz upowszechnienia owego mechanizmu, który wydaje się napędzać „logikę kulturową” nie tylko „późnego”, ale i kapitalizmu *en général*.

By wykazać, że twórczość Sapkowskiego nie poddaje się tej logice bez reszty, nie wystarczy przypomnieć, że wyrasta ona z fascynacji historią. Wszak równie wymownym świadectwem takiej fascynacji będą seriale na kanale HBO, działalność rozmaitych grup rekonstrukcyjnych albo moda *vintage*. Literaturę *fantasy* zasadnie można by policzyć do tej samej grupy zjawisk. Rzecz w tym, że takiemu przyporządkowaniu wymykają się dzieła, które wykraczają poza konwencję, a przecież pisarstwu Sapkowskiego nie sposób odmówić oryginalnego rysu. By go uchwycić, warto sięgnąć do „teorii parodii” zaproponowanej przez Lindę Hutcheon. Parodia, definiowana roboczo jako „powtórzenie z krytycznym dystansem” (HUTCHEON 2007: 26), została ujęta przez kanadyjską badaczkę bardzo szeroko, tak, że objęła również wszystkie zjawiska pokrewne, z pastiszem na czele. Z punktu widzenia literaturoznawczych rozróżnień z pewnością było to spojrzenie na zbyt ogólne, ale też Hutcheon nie traktowała parodii w kategoriach genologicznych, a więc jako wydzielonej grupy tekstów, które „są” parodiami (w odróżnieniu od pastiszy, trawestacji, stylizacji i tym podobnych), lecz opisywała ją jako charakterystyczny szczególnie dla sztuki dwudziestego wieku pewien estetyczny tryb, którego istotą byłaby „paradoksalna strategia powtórzenia jako źródła wolności” (HUTCHEON 2007: 32). Pod tym względem parodia byłaby zresztą podobna do renesansowego *imitatio*. Wszelako – czytamy u Hutcheon kilka wersów niżej – „ironiczny dystans współczesnej parodii może równie dobrze pochodzić z utraty tej wcześniejszej, humanistycznej wiary w kulturową ciągłość i stabilność” (HUTCHEON 2007: 32). Na użytek prozy Sapkowskiego należałoby oczywiście wymienić „wiarę w kulturową ciągłość i stabilność” (wszak autor *Wiedźmina* w pewnym sensie zdaje się ją podzielać) na nowoczesną ideę ciągłości (bo niekoniecznie stabilności) historii. Przy okazji zwróćmy uwagę, że chodzi tu o ideę absolutnie fundamentalną dla powieści historycznej. Otóż Sapkowski ani nie celebruje utraty tej idei, ani też nie przeprowadza – jak powiedziałby Jameson – „estetycznej kolonizacji” przeszłości, lecz usiłuje nas przekonać, że utrata może stać się zyskiem.

Owszem, autor sagi o wiedźminie pozwolił sobie na sparodiowanie tragicznych wydarzeń z dwudziestowiecznej historii. To, że podobnie potraktował inne konteksty historyczne (i nie tylko te historyczne), jedynie uwyrażnia jego gest. A choć współczesna literatura dostarcza przykładów dużo bardziej radykalnego naruszania kulturowego tabu, jakim zostały objęte traumatyczne doświadczenia dziejowe, to artystyczne transgresje służyły przecież celom moralizatorskim i pedagogicznym, podtrzymując pozycję „źródłowego” wydarzenia jako niewyraźnego, więc także – niewyczerpywalnego punktu odniesienia. Tymczasem pięcioksiąg Sapkowskiego uczy, że druga wojna światowa jest iterowalna, że historia może pomieścić niezliczone drugie wojny, których obrazy w dobie mediów elektronicznych reprodukowujemy aż po ich niemal zupełną dematerializację, za sprawą której osiągałyby status „czystego” przedstawienia. Wszelako aluzje historyczne, które z jednej strony poświadczają ów proces, z drugiej wprowadzają doń pewną autorefleksyjną nadwyżkę, uzupełniając go tym samym o poziom krytycznej samowiedzy. W ten sposób właściwe kulturze popularnej sprowadzanie historii do powtarzalnego, przygodowego schematu, czy multiplikowanie scen przemocy i gwałtu przestaje być aktywnością służącą wyłącznie estetycznej konsumpcji. Sapkowski przyjmuje do wiadomości, że utraciliśmy z pola horyzontu percepcji historyczne doświadczenie drugiej wojny światowej, albowiem okazało się, że także i ta historia nie nauczyła nas niczego. A jednocześnie niezwykle mocno podkreśla, że to, co utracone, zawsze może powrócić. Że powraca nawet w ramach zakreślonych przez konwencję *fantasy*, w obrębie literackiej allotopii bądź schematu fabularnego awanturniczej powieści. I że – dokładnie jak chciał tego klasyk – takie powroty bywają zazwyczaj niesamowitym spektaklem, co zresztą może zostać i zostaje z powodzeniem wyzyskane przez pisarza do udzielania nam moralnej lekcji.

Powtórzyć należy, że proza Sapkowskiego dostarcza znakomitej ilustracji dla zjawiska, które Jameson nazwał utratą poczucia własnej historyczności przez współczesne zachodnie społeczeństwa. Znowu jednak trzeba podkreślić, że dla kultur krajów peryferyjnych i postzależnych owa utrata nie stanowi żadnego *novum*. Tylko z pozoru polska kultura wydaje się przesiąknięta historycznością, podczas gdy w istocie – co przy okazji swej antysienkiewiczowskiej kampanii odkrył Stanisław Brzozowski – w miejsce historii najchętniej podstawiała jej fantazmatyczne obrazy sugerując, że istotne życie narodu trwa zdeponowane w jakimś domyślnym bezczasie. Wysiłek modernizacyjny, podjęty przez nas na nowo po roku 1989, wymagał, by po raz kolejny spróbować odstawić całe to Oberammergau. Sapkowski okazał się tu całkiem przydatny jako autor opowieści, w której fantazmaty historii narodowej ustępowały miejsca nowej wersji przygód świętej

rodziny, złożonej – bez wyjątku – z samych tylko zmęczonych, rozczarowanych i udręczonych przez historię odmieńców. Bo właśnie tym jest opowieść o GERALCIE, YENNEFER i CIRI.

Różne niekonsekwencje i zaniechania przy realizacji modernizacyjnego projektu, jak też stosunkowo wysokie koszty zdecydowały o zmianie społecznych nastrojów. Tak tedy w ostatnich latach najdobitniej wybrzmiewają głosy wzywające do odzyskania dumy z narodowych dziejów, tym bardziej, że historia bywa – po staremu – mylona z jej fantazmatycznymi przedstawieniami. To samo, co w latach dziewięćdziesiątych zdawało się siłą prozy Andrzeja Sapkowskiego, obecnie może przemawiać przeciwko niej. Przy najmniej przez jakiś czas¹¹.

¹¹ Symptomatyczne, że pisarski powrót Sapkowskiego do wiedźmińskiego uniwersum w *Sezonie burz* (2013), spotkał się z zainteresowaniem czytelników, ale też ostatecznie okazał się źródłem lekturowych rozczarowań (PSTRAĞOWSKI 2013; KORUS 2013; GRABOWSKI 2013).

Źródła cytowań

- FULIŃSKA, AGNIESZKA (1999), 'Baśń, która ocala', *Tygodnik Powszechny*: 29, ss. 16-17.
- FULIŃSKA, AGNIESZKA (1996), 'Czekając na ciąg dalszy', *Dekada Literacka*: 3, s. 12.
- GRABOWSKI, SŁAWOMIR (2013), 'Sezon burz. Wiedźmin nie lubi eksperymentów', *WPolityce.pl*, online: <http://wpolityce.pl/kultura/249554-sezon-burz-wiedzmin-nie-lubi-eksperymentow-nasza-recenzja> [dostęp: 28.12.2017].
- HUTCHEON, LINDA (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przekł. Agnieszka Wojtanowska, Witold Wojtowicz, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut. Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- JAMESON, FREDRIC (1988), 'Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu', przekł. Krzysztof Malita, *Pismo Literacko-Artystyczne*: 4, ss. 64-95.
- JAMESON, FREDRIC (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przekł. Maciej Płaza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KACZOR, KATARZYNA (2006), *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- KORUS, JAKUB (2013), 'Wiedźmin wrócił. „Sezon burz” w szklance wody', *Newsweek.pl*, online: <http://www.newsweek.pl/kultura/recenzja-sezonu-burz-andrzeja-sapkowskiego-nowej-ksiazki-o-wiedzminie-na-newsweek-pl,artykuly,274465,1.html> [dostęp: 28.12.2017].
- ŁAPIŃSKI, WOJCIECH (2014), 'Inter amra rident musae. O podobieństwach prozy Henryka Sienkiewicza i Andrzeja Sapkowskiego', *Ruch Literacki*: 6, ss. 603-624.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2014), 'Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1, ss. 89-105.
- PSTRĄGOWSKI, TOMASZ (2013), 'Wiedźmin. Sezon burz: Przygody głupka bez mieczy', *Wp.pl*, online: <http://ksiazki.wp.pl/rid,6032,tytul,Przygody-glupka-bez-mieczy,recenzja.html?ticaid=118eob> [dostęp: 28.12.2017].
- ROSZCZYŃIALSKA, MAGDALENA (2009), *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1994), *Krew elfów*, Warszawa: SuperNowa.

- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1995), *Czas pogardy*, Warszawa: SuperNowa
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1996), *Chrzest ognia*, Warszawa: SuperNowa
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1997), *Wieża jaskółki*, Warszawa: SuperNowa
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1999), *Pani Jeziora*, Warszawa: SuperNowa
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2000), *Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa: SuperNowa.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ, STANISŁAW BEREŚ (2005), *Historia i fantastyka*, Warszawa: SuperNowa.
- SŁOWACKI, JULIUSZ (1952), 'Dramaty. Balladyna – Mazepa – Lilla Weneda', w: *Dziela*, t. 7, red. Julian Krzyżanowski, oprac. Maria Grabowska, Warszawa: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- STERN, MARIA (1988), *Kronikarze kultur prekolumbijskich*, przekł. Maria Stern, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WAPIŃSKA, MALWINA (2006), Między trylogią a trylogią. Wiedźmin – produkt polski czy zachodni?, *Kultura Popularna*: 3 (17), ss. III-120.